

Paul Firbas  
(editor)

# Épica y colonia

Ensayos sobre el género épico  
en Iberoamérica (siglos XVI y XVII)

Elizabeth Davis / Margo Glantz / Paul Firbas /  
Karl Kohut / Pedro Lasarté / Isafas Lerner /  
Raúl Marrero-Fente / José Antonio Mazzotti /  
Adma Muhana / Luis Fernando Restrepo /  
Gilberto Triviños / Elio Vélez Marquina



Universidad Nacional  
Mayor de San Marcos  
Fondo Editorial

**Las Elegías de varones ilustres de Indias  
de Juan de Castellanos y el problema  
de la épica indiana de los siglos XVI y XVII**

**Karl Kohut**

*Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt*

«La trayectoria de la crítica sobre Castellanos hasta hoy no ha sido coherente ni progresiva (aparte del aspecto erudito) y continúa siendo problemática y perpleja», escribió Giovanni Meo Zilio en un capítulo publicado en 1982.<sup>1</sup> Cinco lustros más tarde, esta constatación es tan actual como entonces. Las *Elegías* siguen siendo tan controvertidas como antes: historiografía en verso o poema épico, defensoras del imperio hispano o críticas de la colonización, y las oposiciones no terminan allí. La extensión y la complejidad de la obra explican que cada una de las tesis puede fundarse en el texto mismo, si bien al precio de lecturas parciales. Es cierto que el tamaño monstruoso de la obra hace casi imposible una interpretación totalizadora de ella. En este trabajo me propongo retomar y reconsiderar un aspecto particularmente controvertido, es decir, el de su género literario. Sin embargo, una discusión adecuada de tal cuestión exige el estudio anterior de su estructura y de su ideología. Estructura, ideología y género literario constituirán, pues, los temas de las cuatro partes de este artículo.

<sup>1</sup> Se trata del capítulo que el autor escribió para la *Historia de la literatura hispanoamericana. I. Época colonial* (Madrid: Cátedra, 1982). Cito el capítulo según su reimpresión en ZILIO 1995. Curiosamente y contra las costumbres modernas del mundo cultural, el cuarto centenario de la muerte del autor en 2007 no ha suscitado mayor interés entre los estudiosos, salvo la modesta biografía novelada para jóvenes de Mercedes Medina de Pacheco (2006), escrita explícitamente para esa oportunidad.

## La estructura

Siguiendo la tradición épica, Castellanos empieza su poema nombrando su tema: «A cantos elegiacos levanto / Con débiles acentos voz anciana», y dos octavas más adelante insiste en que canta «casos dolorosos».<sup>2</sup> El tema sería, pues, el llanto por la muerte de los «varones ilustres». Una primera y somera revisión del texto muestra, sin embargo, que las «elegías» constituyen sólo una parte del poema, lo que me induce a usar la voz neutral de «capítulo». Ahora bien, de los 35 «capítulos», en total son 22 elegías, cinco elogios, seis relaciones o historias, un discurso y un catálogo. No obstante, hay que anotar que algunos capítulos que llevan la denominación de «elegía» en el título son llamados «elogio» en el subtítulo; un caso inverso es la «Historia de Popayán» de la tercera parte que lleva «elegía» como subtítulo. La primera parte de la obra es la más coherente en tanto que consta de 14 elegías (dos de ellas son, sin embargo, «elogios» velados). La segunda parte sigue con cuatro elegías, pero intercala dos relaciones o historias y dos elogios. En la tercera parte hay sólo tres elegías entre tres elogios, cuatro historias o relaciones, un discurso y un catálogo. La cuarta parte, finalmente, tiene sólo una elegía, y el capítulo más largo es la «Historia del Nuevo Reino de Granada». Esta parte (y la obra) se cierra con un elogio. Tal examen somero sugiere ya la conclusión de que la intención elegíaca original se va perdiendo con el progreso de la obra. Confirma esta observación el «capítulo» llamado «catálogo»; no es casualidad que Castellanos reemplaza justo allí las octavas por versos sueltos, y es sólo en el antepenúltimo «capítulo» de la obra que retoma las octavas.

<sup>2</sup> CASTELLANOS 1997: 17. Todas las citas del poema de Castellanos están tomadas de esta edición; en lo que sigue, doy las páginas entre paréntesis. Puesto que incluso trabajos posteriores toman como base las ediciones anteriores, indico también, en el texto o entre paréntesis, la parte (en romanos), la elegía (o «capítulo») y el canto (en arábigos): (i.1.1). La edición de Gerardo Rivas Moreno es la primera que reúne la totalidad del poema, y el editor la llama «edición definitiva», lo que relativiza curiosamente en su prólogo (CASTELLANOS 1997: viii). En efecto, ésta no lo es, puesto que no cumple con los criterios de una edición crítica, aparte de ciertas inconsistencias y más erratas de lo que sería deseable. Dicha crítica no elimina el hecho de que es una edición espléndida que reemplaza las ediciones anteriores. Posteriormente, Luis Fernando Restrepo ha publicado una *Antología crítica* de Juan de Castellanos (CASTELLANOS 2004).

En la tradición literaria, la elegía llora la suerte de un personaje o bien una situación deplorable. El título de la obra indica que Castellanos eligió la variante personal del género. En la elegía once de la primera parte, explica su concepción del género:

Pues cada cual elegía representa  
En relación historia recogida,  
Y aquel gobernador que la cimenta  
No consiente que vaya dividida  
Sino que de un voleo se dé cuenta  
De todos los sucesos de su vida.  
(CASTELLANOS 1997: 243; i.11.7)

Sin embargo, Castellanos no sigue su propia definición, tal como mostraré más adelante.<sup>3</sup> Tal vez más importante es el hecho de que muy pronto sustituye esta forma personalizada por el criterio geográfico que aparece ya en la elegía seis dedicada «a la muerte de Joan de León», pero que en realidad «cuenta la conquista de Borinquén», hoy Puerto Rico. Siguen, en las demás elegías de la primera parte, Cuba (elegía 7), Jamaica (8), el río Uyupari en Venezuela (9), Trinidad (10), río Urinoco [sic] (11), la isla de Cubagua (13) y la isla Margarita (14). Particularmente significativas son las dos últimas elegías que llevan como subtítulo «Elogio de la Isla de Cubagua» (de la isla Margarita, 275 y 293). La elegía se convierte en elogio y, debajo de la superficie de la forma personal de la elegía, se esconde el criterio espacial o geográfico, sólo interrumpido en la elegía 12 porque, como escribe en la primera octava, quiso dedicarse a las islas Cubagua y Margarita, pero Sedeño gritaba tanto «rogando que su causa se resuma» que intercaló su historia en la serie geográfica (245). La segunda parte está dedicada a Venezuela (1-3), al Cabo de la Vela (4) y a Santa Marta (5-7). A partir de la tercera parte, Castellanos estructura la obra explícitamente según criterios geográficos: la historia de Cartagena (1-5), Popayán (6-8), y Antioquia y Chocó (9-11). La historia de Cartagena termina con el «Discurso del capitán Francisco Drake».<sup>4</sup> En la cuarta parte, finalmente, domina la extensa

<sup>3</sup> Avalué-Arce (2000: 81), por el contrario, toma los versos al pie de la letra.

<sup>4</sup> El «Discurso» había sido censurado en su época y no fue publicado sino hasta 1921 (véanse las anotaciones del editor en 1997: 844 y 1075). Curiosamente, el

«Historia del Nuevo Reino de Granada» que es, por mucho, el «capítulo» más largo de la obra. La siguiente «Elegía compuesta a la muerte del Capitán Hierónimo Hurtado de Mendoza» puede considerarse como apostilla a la «Historia» antecedente. La obra termina con el elogio de Antonio González, pero más importante me parece ser el hecho de que traté de «Santa Fé, Tunja y Vélez», con lo que el autor vuelve al punto de partida, es decir, al lugar de la escritura de la obra.

El criterio geográfico-espacial aparece ya en la Dedicatoria a Felipe II de la primera parte, en la que escribe que se propuso «cantar en versos castellanos la variedad y muchedumbre de cosas acontecidas en las islas y costa de mar del norte destas Indias occidentales» (3). A lo largo de su obra, Castellanos explica varias veces más su procedimiento que da prioridad al criterio espacial. Así, escribe en la «Historia y relación de las cosas acontecidas en Santa Marta [...]» (capítulo 5 de la 2.<sup>a</sup> parte):

A Santa Marta llega ya mi pluma,  
Do tractaremos cosas principales [...] (495)

De modo parecido, escribe al principio de la elegía XIV de la primera parte que es un «elogio de la isla Margarita»:

Y lo mismo hará lo que yo cuento  
En historia tan larga como esta,  
Donde mi peregrino pensamiento  
Halla larga materia mal digesta:  
Diré yo pues primero del asiento  
Desta postrera isla que me resta,  
Señalarémosle sus aledaños,  
Y después sus provechos y sus daños. (293)

El procedimiento esbozado se puede generalizar (con ciertas excepciones): primero el lugar, después las personas y los hechos.

editor no imprime el «Discurso» en su lugar original, sino al final de la tercera parte donde no pertenece. Además, la forma poética de octavas claramente indica que su lugar es al final de los cuatro «capítulos» relacionados con la historia de Cartagena, puesto que, a partir del «Catálogo» que sigue a la «Historia de Popayán», Castellanos pasa al verso suelto.

Y así lo hace en esta elegía al intercalar dos episodios: la historia del corsario francés Jacques de Soria en el primer canto, y la de Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre en los cantos 2-6. Castellanos está consciente de la incoherencia de este procedimiento, y así lo explica en la octava que precede a la citada:

Y donde por ser larga la jornada  
Y llena de cien mil inconvenientes,  
Habremos de hacer una ensalada  
Compuesta de mil cosas diferentes;  
Pero ninguna dellas despegada,  
Antes á los negocios concernientes;  
Mas suelen ir como se van contando  
Unas cosas de otras enhilando. (293)

Castellanos compone, pues, «una ensalada compuesta de mil cosas diferentes»; en este sentido, se justifica la comparación con el famoso sexto libro de la crónica de Fernández de Oviedo que llamó «de los depósitos».<sup>5</sup> Pero la comparación es sólo parcialmente acertada, en tanto que Fernández de Oviedo junta en este libro episodios, historias y observaciones de toda índole; en su conjunto, este libro forma algo como un excursus dentro de la obra. En la de Castellanos, por el contrario, el procedimiento es diferente. El autor explica que «se van contando unas cosas de otras enhilando», lo que significa que la narración se mueve por asociaciones y no por el hilo lógico o cronológico de los eventos. Ello hace pensar en otra obra famosa del siglo XVI, algo anterior a las *Elegías*, es decir, los *Ensayos* de Montaigne. El punto de comparación es el hilo de los pensamientos que no se encadenan de acuerdo con una progresión lógica, sino según el juego de las asociaciones.

En otro lugar (la «Historia de Popayán» de la tercera parte, canto 1), Castellanos compara su procedimiento con las comedias:

Paréceme que doy justas excusas;  
Y si salieron otras digresiones

<sup>5</sup> Así lo hace Mario Germán Romero en su artículo de 1964.

Que en el discurso desta van inclusas,  
 Enlázanse razones de razones,  
 Que cumple para no quedar confusas  
 Alargándonos en las declaraciones;  
 Pues en comedias suelen muchas veces  
 Entremeter graciosos entremeses. (868)

La estructura general de las *Elegías* es rigurosa y sigue el patrón espacial-geográfico; debajo de esta estructura, sin embargo, el autor se permite todas las libertades.

Sólo forman excepción de este esquema las cinco primeras elegías de la primera parte, que son personalizadas, en tanto que las primeras cuatro narran la historia de Colón y, la quinta, la de su hijo Diego. No obstante, las figuras de Colón y de su hijo son poco más que un pretexto. En realidad, rige el criterio temporal, es decir, la narración de los comienzos de los descubrimientos y de las conquistas, interrumpida por episodios cercanos o, a veces, ajenos al tema respectivo. A partir de la elegía vi de la primera parte y por lo que queda de la obra (es decir, la mayor parte), los criterios personal y temporal son sustituidos por el criterio espacial a pesar de que, ocasionalmente, el elemento personal vuelve a ocupar el primer plano, tal como ocurre en el «Discurso de Drake». Esta priorización del criterio espacial es una consecuencia de la intención original de Castellanos, es decir, escribir una obra fundacional sobre la conquista y colonización de la Nueva Granada y los territorios adyacentes. En este sentido, la estructura de su obra se asemeja a la de la crónica de Fernández de Oviedo (pero en otro sentido que en el contexto discutido antes) quien, de modo igual, había escogido el criterio espacial para estructurar su obra. Castellanos se refiere varias veces a la obra del cronista que posiblemente tomó como modelo para su propia obra. Discutiré en la tercera parte las consecuencias para la determinación del género literario de la obra.

Las cosas se complican aun más si pasamos del macro- al microanálisis, es decir, al análisis por «capítulos», sean elegías, elogios o historias. Desde luego, es imposible aplicar este estudio a los 35 capítulos de la obra, de modo que me limitaré forzosamente a algunos ejemplos significativos, es decir, a las cuatro ele-

gías dedicadas a los cuatro viajes de Colón y al «Discurso de Drake».

Empiezo, pues, con Colón. Mientras que la primera elegía no lleva título, la segunda y la tercera están dedicadas, respectivamente, a las muertes de Rodrigo de Arana y de Francisco Bovadilla (o Bobadilla, Castellanos utiliza ambas formas), y el nombre de Colón sólo aparece en el título de la cuarta elegía. Además, las cuatro elegías son muy desiguales entre sí. La primera es excepcional ya por su extensión y constituye un pequeño poema épico en sí mismo.<sup>6</sup> El tema es el primer viaje de Colón, pero Castellanos compone la elegía como una síntesis del descubrimiento y de la colonización de América, y contrapone, al final, una visión apocalíptica de la destrucción de América con tonos netamente lascasianos y una visión de la futura grandeza de la corona española. En su íntima fusión de lo histórico y lo imaginario y, además, por su estructura perfecta es, tal vez, la elegía más lograda de toda la obra.

Ya en la segunda elegía el juego de las asociaciones se superpone a eventuales intenciones épicas. En el título, la elegía está dedicada a la muerte de Rodrigo de Arana, el capitán de la fortaleza que Colón había fundado en su primer viaje, pero el elemento elegíaco aparece sólo al final. El verdadero tema de la elegía es, en efecto, el segundo viaje de Colón con el cual empiezan los desastres:

Cante Clio los hechos soberanos  
 de la gente segunda vez venida  
 Melpómene los casos inhumanos  
 Desastres de españoles y caída. (50)

Los dos cantos tienen contenidos muy distintos. En el primero, Castellanos empieza narrando la salida de Colón de España y su llegada a la isla Dominica. Una vez allí, el autor se deja llevar para describir la ferocidad de los Caribes, lo que lo lleva a la his-

<sup>6</sup> Remito a mi artículo del año 2002 en el cual interpreto la elegía como «obertura» (en el sentido musical) a la obra. Zilio (1972: 65-137) ha presentado una excelente interpretación de la elegía que se centra en el análisis de los recursos poéticos y las intertextualidades, dejando aparte los problemas estructurales.

toria de Joan de Salas ocurrida en 1550, quien fue hecho prisionero por los caribes y sólo por su coraje logró escaparse, con lo que evitó servir de manjar a los antropófagos. Su historia tiene un desenlace feliz, y al final se reúne con su madre quien había lamentado antes su destino.

Antes de empezar el relato, el autor anuncia el desvío de su trama:

Y pues quiero tratar de cosa cierta,  
Si con buenos alguna cosa valgo,  
No te pese, letor, que me divierta,  
Para que deste pueda decir algo:  
Pues casi nos estamos en la puerta  
Y de las dichas islas no me salgo;  
Recogeréme bien en el estilo,  
Y volveré después a nuestro hilo. (52)

El autor «se divierte», es decir, se aleja de la trama principal y pide al lector que no se preocupe, puesto que no saldrá del ámbito de las islas y retomará después el hilo de su narración. El segundo canto muestra otro procedimiento que Castellanos usa frecuentemente. Empieza con una reflexión moral, en este caso (y en muchos otros más), sobre «las lascivias de las mujeres» y «el amor ciego» (57).

Castellanos retoma el hilo narrativo del canto v de la primera elegía, en la que había relatado cómo Colón, confiando en los indios, había dejado una fortaleza con cuarenta hombres bajo el mando de Rodrigo de Arana, contra el consejo explícito de Martín Pinzón (42-43). Cuando Colón busca el lugar en su segundo viaje,

No vian cruces puestas ni señales  
De aquellos españoles deseados,  
Tuvieron certidumbre de sus males  
En ver los aposentos abrasados. (57)

Entonces emprende una campaña militar contra los indios en la que los «cristianos hacen gran matanza» y los «indios en su

locura perseveran» (58). Entre los prisioneros encuentran a un indio «de buen entendimiento» que confiesa lo ocurrido, y su «confesión» es el cuento que sirve como *exemplum* en el sentido retórico de la moraleja inicial.

La protagonista del cuento es «una señora principal», esposa del rey Goaga Canari, cuya belleza era «más divina que humana». Los españoles la llamaban Diana, y el indio se refiere a ella como «ninfa». Los españoles se enamoraron de ella y uno entre ellos, un joven sin nombre, de modo particular. La ninfa finalmente cede a sus amores y le da una cita ambigua, invitándolo y desinvitándolo al mismo tiempo:

Tocada pues la ninfa destas llamas  
Envió mensajera diligente,  
Avisado que solo con dos damas  
Se bañaba por aguas de una fuente,  
Cubierta con las sombras de unas ramas,  
Secreta y apartada de su gente;  
Si quiere ir, mas es mejor no vella,  
Pues nada bueno ve que ver en ella. (59)

Castellanos insiste en la ambigüedad del mensaje:

Y con ser lo que mas ya deseaba  
Decir al amador que no viniese. (59)

Unos versos más adelante la llama «negación disimulada» y la relaciona con su condición de mujer, «siendo hermosa, / Antigua condición y averiguada» (59). El joven acude, pues, al *rendezvous*, que se caracteriza por la misma ambigüedad, puesto que «Diana la princesa» lo recibe airada, y el joven adolorido cae «encima de escudo y de espada» (60). Al ver esto, la «ninfa» cambia inmediatamente de actitud y llora la muerte de su querido, quien se despierta pronto. Los dos amantes se declaran mutuamente su amor, pero la «ninfa» le avisa que está casada con el rey, quien es sumamente celoso, de modo que sus amores no pueden sino terminar mal. Entretanto, llegan al lugar del idilio diez indios, entre ellos el narrador, quienes, al darse cuenta de lo que ocurre,

irrumpen con sus armas. Las mujeres huyen y el joven se defiende heroicamente, matando a seis y desalojando a los otros cuatro que huyen heridos. Al escuchar su relato, el rey indio manda cortar los cabellos a su esposa, pero nadie se atreve a hacerlo. Entonces reúne sus huestes y, con la ayuda de alianzas, ataca la fortaleza española que finalmente cae ante la superioridad numérica, y no queda ni un solo español con vida. Los indios victoriosos entierran a sus muertos y, a su regreso, «A Diana hallamos ahorcada» (65).

Para Zilio, este canto «[...] es uno de los más cautivantes [de la obra de Castellanos], empapado en poesía» (1972: 151; cf. también ZILIO 1995: 71). Según este autor, Castellanos retomó, en la figura de la bella ninfa, «[...] el mito de Helena, pero historizado en el contexto americano» (1972: 181).<sup>7</sup> Con ello sugiere una imitación de la guerra homérica, si bien con un desenlace diferente y con una fuerte dosis de moralidad. Sin embargo, el episodio es menos épico que caballeresco, tal vez con un tinte pastoril.<sup>8</sup> Ahí está todo: el joven héroe que sale victorioso de un combate con diez adversarios, los amores ilícitos y la batalla final.<sup>9</sup> La ambigüedad moral del episodio tiene su raíz en «[...] la doble moralidad contrarreformista y jesuítica» del autor, tal como lo insinúa Zilio (1995: 71). Si analizamos el episodio en vista de la problemática de historia y ficción, queda claro que es enteramente ficticio. Más aún: es ficticio en el modo narrativo, puesto que el joven indio domina perfectamente al castellano y es, además, ducho en la tradición poética española. Castellanos no ha buscado ni verdad ni verosimilitud. El episodio es pura ficción sin el mínimo intento

<sup>7</sup> Cf. asimismo ZILIO 1972: 161s, nota 165, en la que discute los diferentes modelos literarios del personaje.

<sup>8</sup> Castellanos tiene una cierta debilidad por las «Dianas» y «ninfas» que reaparecen varias veces más en la obra. Por la identificación de las bellezas indígenas con los cánones clásicos (al igual que en el episodio interpretado), son particularmente interesantes las ninfas («no ninfas, sino deas») cuyos atractivos superaron los de las «doncellas» que cautivaron «Al gran Agamenon y al gran Aquiles» (1997: 224; I, 11, 5) y «la ninfa Gailacia, / Mas mejor se llamara Galatea, / por ser retrato vivo do se vía / Cuanto de hermosura se desca» (1997: 255; I, 12, 1). Luis F. Restrepo (1999: 48-52) señala al Romancero (con tintes caballerescos) y la Pastoral como modelos.

<sup>9</sup> Elementos caballerescos se encuentran en muchos episodios más de la obra; este aspecto ha sido estudiado por Antonio Curcio Altamar (1993 [1953]).

de velar este hecho. El verdadero héroe del episodio es el joven a quien, sin embargo, no se lo individualiza, puesto que ni siquiera lleva nombre. En la trama de la elegía, Arana no tiene función alguna, salvo la de ser el capitán de la fortaleza y perecer con todos sus hombres.

La tercera elegía está dedicada a la muerte de Francisco Bobadilla, comendador de Calatrava. Sin embargo, el verdadero tema de la elegía es el segundo y el tercer viajes de Colón, quien debe enfrentarse con la oposición de ciertos españoles, lo que ocasiona que lo aprisionen dos veces. Prescindo aquí de una comparación rigurosa con las fuentes históricas, puesto que ahora mi punto no es «la verdad de la ficción» sino el manejo narrativo del autor. En el texto del poema, ambas detenciones tienen su causa en acusaciones que llegan a los oídos del rey Fernando, quien manda, la primera vez, a Juan Aguado y, la segunda, a Francisco de Bobadilla a las Indias para que aclaren los hechos. Castellanos data los dos episodios en 1495 (74) y después de 1497 (84). Ambas veces, Colón es hecho prisionero y llevado a la corte, y ambas veces el rey lo rehabilita enteramente. La figura de Bobadilla, por su parte, es ambigua. Él es el emisario del rey que aprisiona a los tres hermanos Colón. En ausencia del «Hércules insigne y animoso» (66), es un gobernador exitoso, «hombre de gran razón, peso y medida» (84). Con su gobierno, «cesaron variedades, / [...] gozábese de paz y de justicia; / En gran aumento van prosperidades» (85). No obstante, la vuelta victoriosa de Colón lo confunde hasta tal punto que no acepta la renovada autoridad de éste. Contra su voluntad explícita y a pesar de una serie de malos augurios, se embarca junto con Roldán (quien había instigado la detención de los Colones) y sale con treinta barcos que se hunden en una tormenta horrorosa de la cual sólo cuatro de ellos logran salvarse (86-87).

En estos hechos históricos o semihistóricos, Castellanos intercala dos episodios. El primero de ellos tiene como protagonistas a Miguel Díaz, un joven español, y a la cacica Catalina. Otra vez podemos observar el juego de las asociaciones. El autor narra cómo Colón puebla la isla Isabela y, después, Cibao (Santo Domingo) donde deja a sus dos hermanos como «tenientes» mientras que él sigue para hacer nuevos descubrimientos. En Santo



Domingo, mientras tanto, las cosas empeoran porque los indios reaccionan a la colonización abandonando sus campos, lo que termina en una hambruna que causa la muerte de muchos de ellos. En esta situación deplorable, un joven de nombre Miguel Díaz hiere gravemente a un hombre y huye al monte donde encuentra

Bien puesta poblacion y populosa,  
De cierta mujer es el señorío  
No menos avisada que hermosa. (68; 1.3.2)

Los indios le dan de comer, lo llevan donde la cacica y señalan su intención de sacrificarlo. Ésta, sin embargo, viendo al joven «mozo, gentil hombre, desbarbado» lo prefiere vivo que muerto y lo toma como criado y, después, como marido. Los dos viven en la abundancia; no obstante, el joven extraña a su gente y desea volver con la esperanza de hacerse perdonar debido a las riquezas que llevará consigo. Su esposa asiente, y así vuelve a los suyos con un

[...] buen matalotaje  
De joyas y preseas, ricos dones,  
Por ablandar la furia y el coraje  
Que contra él tenían los Colones. (70)

En efecto, Miguel Díaz es recibido amablemente por los suyos y perdonado. Más aún, Bartolomé Colón sale con él a la corte de la cacica que es bautizada con el nombre de Catalina; Bartolomé es el padrino. Finalmente, la unión de los amantes es legalizada por el sacramento del matrimonio:

El fray Buil les dió las bendiciones  
Por orden de la Iglesia madre nuestra,  
Y fueron los mestizos que este tuvo  
Los primeros que en estas tierras hubo. (72)

Todo ello ocurrió en el año de 1494 (72). El desenlace es feliz, tanto para los dos amantes como para las comunidades española e indígena. La riqueza del señorío de Catalina pone fin a la hambruna, y la isla sale de la miseria hacia un futuro prometedor:

Vereis cómo la isla se hacia  
Principio desta nueva monarquía. (73)

El episodio puede considerarse como contraparte al episodio de la elegía anterior, en primer lugar, por causas morales: al amor ilícito y lascivo se contrapone aquí el amor lícito y honesto, consagrado por la Iglesia; en segundo lugar, por causas políticas: a la guerra entre indios y españoles corresponde aquí la paz y la unión entre ambos pueblos, y el mestizaje asoma como el futuro feliz de su convivencia.

El segundo episodio tiene un tono más guerrero y menos feliz. A los Colones les falta la templanza, y la nueva riqueza es causa de querellas entre los españoles. Las noticias de esta situación llegan a oídos del rey español que envía a Joan Aguado; éste aprisiona a Colón y lo manda a España como queda dicho. Mientras tanto, Bartolomé queda como gobernador, y su coadjutor es Roldán Jiménez. Bartolomé condena la actitud de este último y las discordias empiezan a dominar en la colonia española. En esta situación se rebelan los caciques indios, entre ellos Anacaona, mujer del cacique Coanobo. Ella moviliza a su pueblo con discursos que describen llamativamente su miseria, con lo que asume el liderazgo de la rebelión. Finalmente, Alonso de Hojeda logra vencer a los indios por medio de engaños, «los cuales — escribe el autor — no condeno ni alabo» (82; 1.3.2) y hace prisioneros a Coanobo y a otros caciques. Colón los manda a la corte española, pero los caciques mueren en la travesía,

Enflaquecidos de pasión extraña,  
Porque no viendo mas que agua y cielo  
no querian regalo ni consuelo (83).

Anacaona, mientras tanto, logra huir al reino de su hermano Behechío a quien instiga a continuar la rebelión, sofocada esta vez por Bartolomé Colón. Castellanos no dice en este lugar que Anacaona logra huir otra vez. Reaparece en la elegía v (dedicada a la muerte de Diego Colón), pero bajo una luz nueva. Mientras que en la elegía III su imagen no carece de tintes comprensivos, aquí es plenamente negativa. Sigue instigando rebeliones, es hecha prisionera y ejecutada:



Mandaron ahorcar públicamente  
Esta mujer láciva, deshonesto,  
Puesto que varonil, sagaz, prudente,  
Y a quien todos hacían grande fiesta. (96; 1.5.1)

Los dos episodios analizados están más entretreídos con la narración histórica: son menos autónomos que los de la segunda elegía. Sin embargo, tienen en común con ellos el hecho de pertenecer más al campo de la poesía que al de la historia.

El ciclo de Colón se cierra con la elegía iv dedicada a su cuarto viaje y a su muerte. Es, al mismo tiempo, la más corta de las cuatro. Castellanos narra que Colón retoma el curso del tercer viaje por la costa de Venezuela, profundizando los conocimientos del viaje anterior. Así llega a Jamaica, donde gran parte de su tripulación cae enferma; esto y la penuria llevan a un descontento generalizado (88). Entonces Colón manda a Diego Méndez a hacer la travesía a la Española en una canoa con algunos indios para buscar ayuda. Los españoles que no habían caído enfermos quieren imitar el viaje de Méndez y se embarcan en sendas canoas, contra la voluntad explícita de Colón. Les va mal en el mar abierto y tienen que volver, lo que lleva a una sangrienta batalla entre la gente de Colón y los rebeldes,

Y es esta la primera que se halla  
En Indias de cristianos con cristianos. (90)

Colón logra imponerse, pero los indios pierden el respeto hacia los españoles y ya no les traen alimentos ni otras cosas necesarias. En esta situación desesperada, Colón se acuerda que habrá dentro de poco un eclipse de luna, lo que anuncia a los indios, con lo que logra restituir su autoridad entre ellos. Mientras tanto, Méndez llega a la Española, en donde se embarca para España y es recibido generosamente por el rey, quien manda carabelas a Jamaica que recogen a Colón y los suyos. De vuelta en la Península, éste ocupa sus últimos días en obras pías y muere cristianamente. Castellanos cierra la elegía y el ciclo con una semblanza y un elogio del gran descubridor:

A gran admiración, a gran espanto  
Pensando sus grandezas me provocho.  
Y su mayor loor que cualquier canto  
No se podrá decir esceso loco  
Pues Castilla y Leon le debe tanto,  
Que cuanto puedo yo decir es poco;  
No procuró deleites ni gasajos,  
Mas sufridor fue grande de trabajos. (92)

La elegía es más discursiva que las elegías precedentes, si bien también aquí el autor intercala un breve episodio cuyo rasgo más llamativo es, tal vez, el relato de la primera batalla entre españoles en Indias. La elegía v, dedicada a la muerte de Diego Colón, «sucesor [de su padre] en el estado» (92) puede considerarse como apostillas al ciclo de Colón. En esta elegía, Castellanos se permite un desvío más amplio al contar la rebelión del cacique Enrique, al cual Fernández de Oviedo había dedicado algunos capítulos teñidos de simpatía.<sup>10</sup>

Vistas en conjunto, las cuatro (cinco) elegías del ciclo muestran claramente el entretreído de historia e imaginación, y resalta más claramente la posición particular de la primera en la composición de la obra. Las otras ya no ofrecen esta unidad de composición y es, sobre todo, en la segunda que los episodios poéticos intercalados reciben cierta autonomía en relación con la narración histórica, y sus protagonistas recobran más importancia que los héroes a los cuales van dedicadas. Además, la narración no sigue un patrón genuinamente histórico. Castellanos narra ciertos episodios que no siempre son los más importantes, y raras veces sigue el hilo cronológico. Un lector que no dispone de un conocimiento anterior de los hechos tendrá mucha dificultad en reconstruir la historia de los cuatro viajes siguiendo la narración de las elegías.

¿Hasta qué punto podemos generalizar los resultados de este análisis? Como queda dicho, a partir de la elegía vi prevalece el criterio geográfico-espacial y la narración histórica ocupa cada vez más el primer plano, si bien Castellanos deja llevarse hasta el

<sup>10</sup> Para Avalu-Arce (2000: 83s), este episodio es un indicio particularmente significativo de la deuda de Castellanos con Fernández de Oviedo.

final por el juego de sus asociaciones e intercala episodios que, sin embargo, raras veces asumen la forma de cuentos como en las primeras elegías. Hay dos excepciones: las ya mencionadas historias de Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre, y la del capitán Drake.

Me limito a esta última, pues muestra una composición que se distingue claramente de las elegías analizadas. Además, es el «capítulo» más largo dedicado a un solo personaje. El «Discurso» consta de 5 cantos con 625 octavas y 90 tercetos, lo que equivale a 5270 versos, con lo que alcanza casi el doble de la primera elegía (353 octavas con 2828 versos). Otra vez estamos frente a un texto que constituye un poema épico en sí mismo. El título de «discurso» es obviamente expediente, ya que ni «elegía» ni «elogio» eran posibles, y los títulos de «relación» o «historia» estaban reservados a los españoles.

El «Discurso de Drake» cierra la parte dedicada a la historia de Cartagena. El autor menciona el tiempo en el cual «la gente luterana / En Cartagena hizo gran estrago» (843). Sin embargo, este hecho requiere una explicación más amplia:

Y porque de raíz el caso cuente  
Con los negocios que le son anejos,  
Páreceme ser cosa conveniente  
Comenzar la carrera de mas lejos,  
Porque los que lo vieron y el oyente  
No queden desabridos ni perplejos,  
Y si de verdad algo me divierto,  
Digo lo que me venden por muy cierto. (843)

El autor admite que posiblemente «se divierte» algo de la verdad,<sup>11</sup> pero insiste en que relata lo que los testigos le han narrado como verdadero. Así, es llevado a relatar la historia de Drake:

Al fin mi flaco marte se convierte  
A diferentes guerras y porfías,  
Para tractar la ventajosa suerte  
Del diestro capitán Francisco Díaz,

<sup>11</sup> Es decir, se aleja de ella, de acuerdo con la acepción que dimos anteriormente.

De quien quisiera mas contar la muerte  
Que recitar sus grandes valentías,  
Y esta terrible plaga y este llanto  
Se quiere comenzar con nuevo canto. (843)

«Francisco Díaz» es muy probablemente una errata del autor; en efecto, aparece fugazmente un capitán español del mismo nombre en el relato siguiente (1034), pero no se explica de ningún modo que Castellanos deseara contar más su muerte que sus grandes valentías. Obviamente, se trata de Francisco Drake, a pesar de que desentone con la rima. Terminada la historia de éste, Castellanos pasa a la historia de Popayán.

El «Discurso» está perfectamente estructurado. En el primer canto, Castellanos narra la juventud y las primeras salidas del pirata con el sitio y saqueo del Callao y Lima como episodio culminante. El segundo canto narra el asalto a la ciudad de Ozuma en la Española. El tercer canto relata los preparativos para enfrentar el ataque temido de Drake en las ciudades del interior de la Nueva Granada y, el cuarto, en la misma Cartagena. El quinto canto, finalmente, relata el sitio y la toma de Cartagena. Estéticamente, el relato de la toma y el saqueo de Ozuma es el más logrado, con tonos más trágicos que el de Cartagena. Al final, el autor le da valor épico a este episodio al comparar el destino de la ciudad con el de Troya o de Cartago:

voz de lamentación eran las fiestas,  
vistos assolamientos y el estrago  
del troyano rigor o de Carthago (1103, canto 2)

La imagen de Drake es controvertida. Por un lado, su semblanza hace ver una admiración inconfundible:

Hes hombre rojo de gracioso gesto,  
menos en estatura que mediano;  
mas en sus proporciones bien compuesto  
y en plática, medido cortesano,  
respuestas vivas, un ingenio presto  
en todas quantas cosas pone mano,

en negócios mayormente de guerra  
muy pocas o ningunas veces yerra. (1090, canto 2)

En otro lugar, alaba su «gran sagacidad y atrevimiento» (1124, canto 2) o lo llama «sagaz ladrón». Drake tiene modales cortesanos, lo que demuestra después de la toma de Cartagena al recibir a las autoridades de la ciudad:

Rescíbelos con grande cortesía,  
buena gracia y apacible frente,  
y cerca del tomar de los asientos  
uvo muy cortesanos cumplimientos (1132, canto 5).

Y no falta un toque de humor cuando Castellanos relata cómo Drake rechaza airado, en esta oportunidad, el apodo de «pirata» que el rey Felipe II le había dado. A esta estima personal se opone el odio al «luterano». Abundan los epítetos en este sentido: «luteranos infernales» (1098, canto 3), «miembros del demonio» (1099), etc. Drake sería un perfecto héroe épico si no fuera inglés y luterano.

Por otra parte, la imagen de los españoles no oculta sus debilidades. Los cartageneros creen que las noticias de la toma de Ozuma son un «rumor confuso», más bien «novela» que verdad, y creen que estos hechos serían imposibles en su ciudad que tienen por «lugar inexpugnable» (1104, canto 3). Los preparativos al temido ataque le parecen a Castellanos tan negligentes e insuficientes que escribe una larga carta al Presidente de la Audiencia en la cual le avisa de los peligros inminentes.<sup>12</sup> En el relato del sitio de Cartagena, Castellanos opone la sagacidad y la valentía de los ingleses a la cobardía de muchos españoles que huyen (lo que no impide que alabe la valentía de algunos). Si la toma de Ozuma es una tragedia con tonos épicos, la de Cartagena es más bien un destino causado por los españoles mismos, si bien es cierto que la fortuna tiene parte de la culpa, en tanto que la flota que debía ayudar en la defensa de la ciudad llega sólo cuando Drake ya había desaparecido. La ambigüedad del «Discurso» explica el hecho de que haya sido tachado por el censor Pedro Sarmiento de Gamboa, tal como lo indica el editor (844). La imagen de los españoles dada por Castellanos en el «Discurso» no entona con la de la *Hispania victrix*.

<sup>12</sup> La carta está escrita en los tercetos mencionados arriba (1106-09, canto III).

En cuanto a la problemática de historia y poesía, el «Discurso de Drake» se sitúa en el lado opuesto a la primera elegía.<sup>13</sup> La narración es lineal y cronológica. Aquí, Castellanos no se deja llevar por el juego de asociaciones, lo que se nota en el hecho de que carece de cualquier desvío o excursio, y no hay ningún episodio ficticio cercano o lejano a la trama principal. A pesar de ello, la poesía no está ausente, lo que se nota, sobre todo, en el segundo canto en el que el relato de la huida de los habitantes de Ozuma alcanza tonos trágicos. Y, desde luego, Castellanos «imagina» muchos detalles, lo que por razones obvias vale sobre todo para el relato de las cosas ocurridas en el lado inglés. Podemos concluir que en el «Discurso de Drake» no está ausente la poesía (o la imaginación) pero está subordinada a la historia.

Poesía e historia se entretienen, pues, de diferentes maneras. En cuanto a la estructura, la épica se sobrepone a la historia y son frecuentes los episodios intercalados que en muchos casos deben su lugar particular no a una relación lógica sino al juego de las asociaciones. De modo general, podemos decir que la dimensión poética es más visible en la primera parte de la obra, lo que concuerda con la observación de que la composición de los «capítulos» es más elaborada en la primera parte, con algunas excepciones, entre las que destaca el «Discurso de Drake».

### La ideología

En el prólogo a la edición de las *Elegías* de 1997, Javier Ocampo López escribe:

El cronista JUAN DE CASTELLANOS corresponde a la Escuela Historiográfica de la Leyenda Rosa o sea de la defensa del Hispanismo. Otros cronistas hispanistas fueron Martín Fernández de Enciso, Gonzalo Jiménez de la Quesada, Gonzalo Fernández de Oviedo y otros. Ellos defendieron en sus crónicas la grandeza de España y la gran epopeya de los descubridores y colonizadores españoles en sus esfuerzos por llevar el mundo americano a la civilización occidental cristiana. (OCAMPO 1997: xx)

<sup>13</sup> Sobre la relación entre ficción e historia en el «Discurso de Drake», véase RODRÍGUEZ 2000.

De modo implícito, las ilustraciones que el editor eligió para adornar la edición confirman esta visión de la obra, en tanto que muchas de ellas retoman grabados de Benzoni o de Teodoro de Bry que muestran las atrocidades cometidas por los españoles en las Indias. Las ilustraciones subvierten la visión pretendidamente imperialista de la obra y sirven, además, de coartada al editor para publicar un texto de esta naturaleza. Esta ambigüedad es característica de gran parte de la investigación reciente sobre la épica española de las Indias, que la denuncia como expresión del imperialismo español.<sup>14</sup>

Zilio, por el contrario, había destacado la «humildad historicista» del autor al escribir «[...] estamos lejos ya del verticalismo, la selección, la jactancia de tipo pindárico o del triunfalismo barroco de la madre-patria» (ZILIO 1995: 74). En mi artículo de 2002, interpreté una reflexión de Castellanos en la primera elegía como expresión de un sentimiento de inconfundible tono lascasiano (KOHUT 2002: 1076). Se trata de las octavas que cierran el episodio de la joven india que había sido capturada por los españoles después de haber huido de ellos (38; 1.1.4). Colón manda a los suyos tratarla bien, lo que convence a la india de las buenas intenciones de los españoles y ella, por su parte, logra convencer a su pueblo de lo mismo. Al final de su intervención, el autor se dirige retóricamente a la india. Para apoyar mi argumento, vuelvo a citar las octavas decisivas:

¿Qué vas, mujer liviana, pregonando,  
Juzgando solamente lo presente?  
Mira que con las nuevas dese bando  
Engañas a los tuyos malamente;  
El dicho vas agora publicando,  
Mas tú verás el hecho diferente,  
Verás gran sinrazón y desafuero,  
Y el sueño de tu ser verdadero.

<sup>14</sup> En las discusiones del coloquio de Princeton del año 2003, base de este volumen, fue sobre todo Isaías Lerner quien defendió la dimensión «imperial» de la épica con el argumento de que ésta es, por definición, una expresión de la grandeza del pueblo respectivo. Véanse, entre otras, QUINT 1992, DAVIS 2000 y MARRERO-FENTE 2002.

Verás incendios grandes de ciudades  
En las partes que menos convenía:  
Verás abuso grande de crueldades  
En el que mal ninguno merecía;  
Verás talar labranzas y heredades  
Que el bárbaro sincero poseía,  
Y en su reinado y propio señorío  
Guardarse de decir es esto mío.

Y así fué que los hombres que vinieron  
En los primeros años fueron tales,  
Que sin refrenamiento consumieron  
Innumerables indios naturales:  
Tan grande fué la prisa que les dieron  
En usos de labranzas y metales,  
Y eran tan escesivos los tormentos  
que se mataban ellos por momentos.

Lamentan los mas duros corazones,  
En islas tan *ad plenum* abastadas,  
De ver que de millones de millones  
ya no se hallan rastros ni pisadas;  
Y que tan conocidas poblaciones  
Estén todas barridas y asoladas,  
Y destos no quedar hombre viviente  
Que como cosa propia lo lamente. (38-39)

Estas octavas pueden interpretarse como una «brevísima relación de la destrucción de las islas del Caribe». Si mi interpretación de la primera elegía como «obertura» de la obra es correcta, el llanto del autor por la destrucción del mundo indígena puede considerarse como programático.

Esta interpretación es corroborada por varios pasajes en el conjunto de la obra. Discutiré algunos de ellos. En la elegía III de la primera parte, Castellanos evoca la reacción de los indios de la Española a la explotación por parte de los españoles en ausencia de Colón. Estos deciden «no hacer sus sementeras» (67; 1.3.1), lo que lleva a una tremenda hambruna cuyas primeras víctimas son ellos mismos:

Al fin, debilitados de la hambre,  
Caían de quinientos en quinientos,  
Tendidos por los campos y riberas  
Por cebo de las aves carniceras.

No hizo mortandad tan gran cadena  
En la ferocidad del rey Atila,  
Ni tanta po [sic] los campos de Ravena,  
Gente que España y Francia recopila,  
Ni turco por Belgrado ni Viena,  
Cuando sus moradores aniquila,  
Ni del gran Taborlan la brava hueste,  
Cuántas aquí causó tan brava peste. (67)

Castellanos confiere a la asolación de las islas del Caribe una dimensión universal e incluso insinúa que se puede considerar justo que los españoles caigan víctimas de la asolación de la cual ellos son los primeros culpables.

En el mismo sentido va el discurso de la cacica Caonaba con el cual instiga a su pueblo a la rebelión:

«Volved, volved las armas á las manos  
Y cóbrese la libertad perdida,  
Acaben crudelísimos tiranos,  
Causadores de nuestra mala vida [...]

«Si muerte temporal estais temiendo  
Con juicios de vanas opiniones;  
Y ¿qué mayor que estar siempre muriendo,  
Con tantas y tan grandes aflicciones?  
¿No veis cómo nos vamos consumiendo?  
¿No veis desiertas nuestras poblaciones?  
¿No veis lamentaciones de viudas  
Y casadas, de todo bien desnudas?

«No veis todas las sierras y los llanos  
Llenas de calaveras y de huesos,  
De hijos, y de padres, y de hermanos  
Muertos en tan tiránicos escesos?

¿Qué diré de los vivos y los sanos,  
Cuyos agravios vemos mas espesos,  
Pues que de muerte son sus esperanzas,  
Sirviéndoles en minas y labranzas?

«¡Oh grave sujeción, o gran afrenta  
Para quien libre della se gozaba!  
¿Cuál es el corazón que no revienta  
Llorando?» (75; l.3.2)

Es cierto que es la voz de la cacica que habla y no el autor, pero ya el hecho de que el autor le permita expresar sus sentimientos indica una cierta simpatía. De particular importancia son dos reflexiones sobre la libertad como valor humano. Así, en los versos iniciales del canto IV de la «Historia de la gobernación de Antioquia y de la del Chocó» de la tercera parte:

Cualquier hombre, por rústico que sea,  
Ama su libertad y da de mano  
Con toda la posible resistencia  
Al yugo y observancia de las leyes  
Que le hacen estar al cumplimiento  
De nuevos vasallajes y tributos. (978)

Aún más lejos va la reflexión moral que inicia el canto XIX de la «Historia de la Nueva Granada» de la cuarta parte:

Aunque de las humanas intenciones  
hay muchas enemigas de contiendas,  
generalmente todas las naciones  
procuran de que no les pongan riendas,  
huyendo de serviles condiciones,  
hasta perder las vidas y haciendas,  
porque toman por medios más aceptos  
el morir libres que vivir sujetos. (1320)

En términos modernos podríamos decir que Castellanos considera la libertad un derecho humano que vale tanto para los vencedores como para los vencidos. Betty Osorio de Negret, por el

contrario, ve en esta postura sólo una «[...] óptica que podríamos llamar paternalista, mejor maternalista, de compromiso en favor del vencido».<sup>15</sup> Al final del mismo canto, Castellanos señala el «yugo servil» con el que los indios pagan la paz (1328). La simpatía con los indios es tanto más grande que el autor está consciente de los abusos por parte de los españoles, como lo muestra la reflexión inicial del canto XII de la misma «Historia»:

Las demasiadas, fuerzas y rigores  
de los hinchados y ensoberbecidos,  
hacen que se levanten a mayores,  
como dicen, pacientes y sufridos,  
y que contra crueles vencedores  
tiren pesadas coces los vencidos,  
porque ninguno dellos es tan bestia,  
que sufra todas veces gran molestia. (1249)

Si Castellanos canta en su obra «elegías de varones ilustres», no cierra los ojos ante los defectos morales de los españoles, lo que vale sobre todo para los inmigrantes posteriores que enfrenta con los primeros colonos. Partiendo de una reflexión moral sobre la envidia, sigue:

Con la moderna gente que venia  
Llegó gran cantidad deste veneno,  
Que los mas buenos hechos deshacia,  
Y nadie de sus bocas era bueno:  
Antes cualquiera dellos pretendia  
Gozar sin su trabajo del ajeno;  
El hombre vil y el mas soez de todos  
Decia que venia de los godos. (137; I.6.7)

En estos versos se esboza tempranamente uno de los conflictos fundamentales de las colonias, es decir, el que enfrentaba los

<sup>15</sup> OSORIO DE NEGRET 1991: 39, citado según RESTREPO 1999: 141. Restrepo considera esta postura paternalista/maternalista como reflejo de la política imperial después de las Leyes Nuevas de 1542. En otro lugar, interpreta esta postura como una «violencia institucionalizada» (1999: 107).

criollos con los españoles recién venidos a las Indias. De modo general, la visión del autor de sus compatriotas es bastante desilusionada, como muestran, por ejemplo, la historia de Lope de Aguirre y el «Discurso de Drake» en el cual enfrenta la valentía de los ingleses con la cobardía de los españoles.

Desde luego, todo ello no hace de Castellanos un segundo Las Casas. Efectivamente, es posible una lectura inversa que destaque la violencia colonial (cf. BOLAÑOS 2004; OCAMPO 1997: xx y ss.; RESTREPO 1999: 139-157). Para Luis Fernando Restrepo, la épica deja lugar a la apreciación del enemigo vencido para resaltar más y mejor la valentía del vencedor:

De este modo, la épica constituye un modelo apropiado para forjar una historia de la conquista que aventaja y legitima al guerrero español, mientras se denigra al guerrero indígena y se deslegitima su resistencia. Si el poder y la furia del guerrero indígena es exaltada, como lo hace Ercilla ampliamente y Castellanos en algunos fragmentos, esto se hace sólo como metáfora de la supremacía del vencedor: el español. (1999: 173)

La simpatía por el deseo de libertad de los indios no impide que Castellanos hable muchas veces más de su «barbaridad» y hasta «inhumanidad»; y si bien es cierto que distingue entre los diferentes pueblos, es sobre todo a los Caribes a quienes tilda las más veces de «inhumanos». Tampoco cuestiona la labor colonizadora y civilizadora de los españoles. Las *Elegías de varones ilustres* son, en la tradición épica occidental, una obra fundacional que canta la valentía, los logros y los sufrimientos de los españoles que fundaron un nuevo reino. Pero Castellanos no oculta el hecho de que el nuevo imperio se funda sobre la destrucción de los pueblos que vivían en sus tierras antes de la venida de los españoles e incluso lamenta la barbarie de los castellanos que asolaron lo descubierto,

pudiendo con honor y con provecho  
perpetuarse los descubridores,  
y sujetar a la real corona  
de Castilla potentes señoríos. (1231; IV.1.9)



## El género

La antinomia entre historiografía en verso y poema épico sigue siendo vigente en las discusiones sobre el género literario de las *Elegías*. Incluso los historiadores de la épica niegan implícita o explícitamente el carácter épico de la obra. Así, Frank Pierce se limita en su obra fundacional sobre la *Poesía épica del Siglo de Oro* a menciones breves y las inserta entre los poemas «'históricos' por el tema y, particularmente, por el modo de tratarlo» (PIERCE 1968: 227). Más explícito es Avalle-Arce en su libro reciente sobre la épica colonial:

Lo que ocurre con Castellanos es que la prosa cronística de Oviedo, o de Gómara, se versifica en las octavas de las *Elegías*, y en la inmensa mayoría de los casos con bien pobre aditamento original por parte del poeta. En su afán de historiar en verso la conquista del Caribe, Castellanos llega, en algunas ocasiones, al extremo de identificar Historia y Poesía, llega a imaginar que la prosa cronística y el verso épico son cantidades reversibles. (2000: 85)<sup>16</sup>

En el prólogo a la edición de Castellanos que aquí utilizo, Ocampo López inserta al autor entre los historiadores y cronistas, y no entre los poetas épicos (1997: xx). No obstante, las divergencias no terminan con esta antinomia. Entre los pocos historiadores literarios que consideran la obra de Castellanos como poema épico, se abre una nueva antinomia entre los que ven las *Elegías* en la tradición del prerrenacimiento —con Juan de Mena como modelo— y los que las consideran la expresión de un nuevo modelo épico. La primera tesis fue propuesta por María Rosa Lida de Malkiel en su libro sobre Juan de Mena, en el que escribe: «Bajo el signo de Juan de Mena se coloca la más antigua poesía sobre la conquista de América, como era natural, dado el retraso con que

<sup>16</sup> De modo parecido, José Miguel Oviedo escribe: «Después de haber intentado ser un cronista en prosa, procedió como un cronista en verso, no como un poeta, lo que explica el carácter pedestre y prosaico de vastos episodios del texto» (1995: 169). Para la investigación anterior, véase Elide Pittarello, quien cita una serie de juicios en el mismo sentido que culminan en el conocido veredicto de Menéndez Pelayo: «Considerada como testimonio histórico, su valor es evidente, aunque no pueda admitirse sin algunas restricciones» (1980: 8 y 6-13). En la misma línea, Manuel Alvar escribe que «[...] sus versos son un impecable testimonio en busca de verdad» (1972: 99; cf. 13 y 45). Véanse, además, ESTEVE BARBA 1992: 362 y ss. y mi artículo de 2002: 1061 y, sobre todo, RESTREPO 1996.

las innovaciones descienden de los cenáculos donde brotan hasta el público» (1950: 494).<sup>17</sup>

La autora considera las *Elegías* (junto con los otros poemas épicos indios de la época) como «[...] epopeya verista que abunda en ostentosas profesiones de rigor histórico» (1950: 496). En un artículo de 1980, Elide Pittarello retoma y radicaliza esta tesis al escribir que la obra de Castellanos pertenece (con *La Araucana* de Ercilla) al género historiográfico en verso de la época del prerrenacimiento. En una época en la que los teóricos humanistas se dedicaron a la tarea de separar la historiografía de las artes del discurso, estos autores trataban de conciliar la nueva realidad con un viejo lenguaje, por lo que serían, pues, epigonales, y sus obras, anacronismos. La discrepancia entre la nueva realidad y el estilo tradicional estaría en la base de la discrepancia entre el lenguaje y los temas tratados. Las *Elegías* pertenecen, concluye Pittarello en juicio salomónico, tanto a la historia de la historiografía como a la de la literatura (1980: 28, 31 y 66-71).<sup>18</sup>

La tesis opuesta es defendida por Vicente Reynal y, sobre todo, por Giovanni Meo Zilio. El primero no niega la influencia medieval en la obra de Castellanos, pero cree «[...] que Castellanos la supera y se interna en el Renacimiento» (REYNAL 1989: 415). Reynal vincula a Castellanos, en el adorno retórico del lenguaje poético, con la retórica de Jiménez Patón y, en su dimensión épica, con la poética de Minturno (1989: 413 y ss.).<sup>19</sup> Aún más lejos va Zilio al postular que Castellanos creó nada menos que un nuevo modelo épico. Así, escribe en su capítulo que contribuyó a la *Historia* de Íñigo Madrigal de 1982:

<sup>17</sup> Este juicio no impide que la autora reconozca las muchas referencias a la literatura antigua que estudia en su artículo de 1946.

<sup>18</sup> «Cronista-poeta» ya lo había llamado Romero (1978). Cf. además CURCIO ALTAMAR 1993 y ROMERO 1978. En los últimos años, la crónica en verso ha recibido cierta atención por parte de los estudiosos; véanse CÁTEDRA 1989 y CONTE 1995. Marrero-Fente (2002 y 2003) considera la crónica en verso de mediados del siglo xvi como género de transición entre el prerrenacimiento y el renacimiento.

<sup>19</sup> La *Eloquencia española en arte* de Jiménez Patón apareció en 1604, pero Reynal supone que Castellanos podría haber conocido una versión manuscrita. En cuanto a Minturno, la relación le parece más clara: «Hay varios indicios que nos llevan a concluir que Castellanos conoció a Minturno, si bien no coincidiera del todo con él» (REYNAL 1989: 414). Reynal cita, además, a Robortello, Tasso, Scaligero, Carvallo, el Pinciano y Lope, sin entrar en detalles (Ibid.).



Es que debemos de hallarnos frente a un nuevo modelo épico construido empírica y voluntariamente por el poeta y que, a pesar de cierto elemento prosaico y trivial, ingenuo y socarrón, de tono menor y casero (y hasta por eso mismo), es substancialmente revolucionario y libertario ante los esquemas habituales y, por lo tanto, no puede medirse con los metros que nos ha legado la tradición crítica. (ZILIO 1995: 73)

La novedad de las *Elegías* consiste, para él, en el derrumbamiento de «[...] los viejos cánones de la unidad de tiempo, de acción, de personaje, de lugar; se disuelve la oposición entre protagonista y antagonista, entre héroe y coro» (1995: 74). Aún más importante le parece el hecho de que los protagonistas «[...] ya no son ejemplares (como Aquiles, Ulises, Eneas, Orlando o Gófredo...)» sino que representan más bien «al coro, a la masa»: «Dejan de ser el *unicum*, simbolizador de una idea superior, y pasan a ser el *plurimum*, presentativo de la realidad heterogénea y polimorfa de los españoles o de los indios (con mutua transfusión de naturaleza y cultura)» (1995: 74).

Todo esto lleva al concepto de la heterogeneidad de la obra, que tendría sus raíces en la misma realidad de las Indias: «Jano bifronte, a la vez unitario y polimorfo, historicista y fantástico, moralístico y desprejuiciado, conformista y rebelde, culto y plebeyo, serio e irónico, imperial y casero, monstruoso y humilde: como la vida misma... Obra *in progress*, poema abierto como la propia vida» (1995: 74).<sup>20</sup>

¿Epigonal o revolucionario? ¿Discrepancia o consonancia entre realidad y lenguaje? Las dos tesis parecen irreconciliables. Sin embargo, éstas pierden este carácter de oposición absoluta si las consideramos, no en el ámbito lógico, sino como producto del proceso de gestación del poema. Ello propongo hacer en lo que sigue, utilizando las interpretaciones de las dos partes anteriores de este artículo.

<sup>20</sup> Restrepo coincide de modo general con la posición de Reynal y Zilio, pero concluye con una amalgama de las tesis pre- y renacentistas: «En suma, en cuanto a los aportes de la crítica literaria, tenemos en las *Elegías* una composición bastante heterogénea y de rasgos épicos evidentes. Ésta presenta afinidades con las epopeyas clásica, medieval y renacentista pero, como otras composiciones épicas del Siglo de Oro, no se limita a sus preceptos estructurales o temáticos» (1999: 46).

A pesar de que el proceso de gestación se ha comentado hasta la saturación, todavía no se han estudiado suficientemente las consecuencias para la formación de su género literario. Como es sabido, Castellanos empezó escribiendo una crónica en prosa y optó más tarde por el poema épico en verso ante el éxito de *La Araucana*. En las *Elegías* se sobrepone, pues, el modelo épico al historiográfico. He mostrado antes que Castellanos ha mantenido la estructura geográfico-espacial: primero el espacio, segundo el hombre. «En términos generales — escribe Restrepo —, las *Elegías* narran la conquista de un espacio, las Indias» (1999: 211).<sup>21</sup> Castellanos descartó la elección de una figura fundadora como centro de su obra — Jiménez de la Espada hubiera sido una posible elección —, lo que hubiera significado relegar a un segundo plano la historia de las diferentes provincias del Nuevo Reino de Granada. Al dar prioridad al espacio conquistado y colonizado, tuvo que buscar un protagonista para cada región. De ahí viene el hecho de que las *Elegías* tienen como protagonistas, con muy pocas excepciones, a personajes históricamente secundarios o, en palabras de Zilio, el coro, la masa, el *plurimum*. El resultado de esta elección es, en efecto, el de un coro, pero — y en este punto discrepo de Zilio — de ningún modo de masa, porque, para el autor, cada protagonista elegido es un «varón ilustre».

Por otra parte, estos «varones ilustres» no son los hombres perfectos que eran los héroes de la épica tradicional, sino que son hombres que a veces sólo sobresalen por su muerte violenta, como Rodrigo de Arana, o que incluso pueden ser rebeldes, como Francisco Bobadilla. Los héroes de Castellanos han perdido el aura de la perfección. Incluso elige como protagonista a un monstruo como Lope de Aguirre o un enemigo como Drake, a quien admira por encima del antagonismo político y religioso.

El proceso de la gestación de la obra explica, además, el carácter heterogéneo del texto que tanto ha confundido a los historiadores literarios. La intención épica del autor se nota más en la primera parte de la obra con la primera elegía como ejemplo más logrado y se diluye cada vez más en el proceso de la escritura,

<sup>21</sup> En el cap. 4 de su libro *Un nuevo reino imaginado*, Restrepo discute ampliamente la «colonización del espacio», que interpreta a la luz de la teoría poscolonial (1999: 184).

con alguna que otra excepción, como el «Discurso de Drake». Al final, es la historia que ocupa el primer plano, con la «Historia del Nuevo Reino de Granada» como ejemplo paradigmático, y las historias de los personajes se reducen a menciones cortas que conforman un «catálogo», título que el autor utiliza explícitamente para la lista de los gobernadores de Popayán.

Un punto particular es la elección de la octava endecasílabo italiana, tema que Castellanos aborda en el prólogo a la cuarta parte y en un pasaje de la misma. En el prólogo, el autor relata que sus amigos, «[...] enamorados (con justa razón) de la dulcedumbre del verso con que D. Alonso de Ercilla celebró las guerras de Chile, quisieron que las del Mar del Norte también se cantasen con la misma ligadura, que es en octava rima» (1143).

En el pasaje mencionado de la cuarta parte, Castellanos opone «los antiguos modos de españoles» al nuevo uso italiano al recordar discusiones que tuvo sobre la materia con el capitán Lorenzo Martín y, sobre todo, con el adelantado Jiménez de Quesada. De este último escribe:

Y él porfió conmigo muchas veces  
ser los metros antiguos castellanos  
los propios y adaptados a su lengua,  
por ser hijos nacidos de su vientre,  
Y estos advenedizos, adoptivos,  
de diferente madre y extranjera. (1262; iv.1.13)

María Rosa Lida de Malkiel cita este pasaje como prueba de que «[...] los primeros poemas sobre la Conquista pertenezcan por su forma a la corte de Juan II y no a la de Carlos V» (1950: 494). Empero, la autora no hace caso de los versos que siguen a los citados:

Mas no tuvo razón, pues que sabía  
haber versos latinos que son varios  
en la composición y cantidades,  
y aunque con diferentes pies se mueven,  
son legítimos hijos de una madre  
y en sus entrañas propias engendrados. (1262; iv.1.13)

Castellanos defiende el uso del verso italiano, rechazando de modo particular el reproche de que sea extranjero a la tradición castellana. El pasaje es, pues, más bien un indicio de la adopción consciente del autor de la épica renacentista. Como ocurre muchas veces con Castellanos, cabe marcar esta conclusión con un «pero»: como dije antes, justamente en esta cuarta parte abandona la octava italiana y la reemplaza por el verso suelto sin rima.

La respuesta hipotética a la pregunta por el género de las *Elegías* sería, pues, que se trata de un poema épico que, no obstante, deja ver el entramado original de la crónica. Insisto en que esta conclusión se basa en la dimensión estructural de la obra y no en su valor estético. La pregunta, tantas veces discutida, de si Castellanos es un buen o mal poeta no forma parte de mi argumentación. Si aceptamos, pues, su obra como épica, podemos insertarla en la producción épica del período y, además, juzgarla a la luz de la teorización contemporánea.

Me limito a dos poéticas que me parecen ser de particular importancia en nuestro contexto, es decir, la de Alonso López Pinciano y la de Torquato Tasso. La *Philosophia antigua poética* apareció en 1596, por lo que es posterior a la publicación de la primera parte de las *Elegías* y anterior a la conclusión de la cuarta (1601). El Pinciano define la épica como «imitación común de acción grave» y sigue:

Por «común» se distingue de la trágica, cómica y dithirámbica, porque ésta es enarrativa y aquellas dos, activas; y por «grave» se distingue de algunas especies de poética menores, como de la parodia y de las fábulas apologéticas, y aun estoy por decir de las milesias o libros de caballerías [...]. (LÓPEZ PINCIANO 1998 [1596]: 467)

La épica se distingue de otros géneros igualmente nobles por su manera de presentación y, de los géneros menores, por su materia que debe ser «grave». En lo que sigue, especifica la definición cuando escribe:

Supuesta, pues, la definición, epiloguemos así las calidades de la épica: primeramente que sea la fábula fundamentada en historia; y que la historia sea de algún príncipe digno secular; y no sea larga por vía alguna; que ni sea moderna ni antigua; y que sea admirable. Así que, siendo la tela, en la historia, admirable y, en

la fábula, verosímil, se haga tal, que de todos sea codiciada y a todos deleitosa y agradable. (LÓPEZ PINCIANO 1998 [1596]: 467)

En efecto, el poema de Castellanos coincide sólo en dos puntos con esta definición; el más importante es que «la fábula sea fundamentada en historia». El segundo punto es que la historia sea admirable. Ya dije antes de que Castellanos presenta a sus protagonistas como admirables, pero sin ocultar sus debilidades, de modo que son «admirables» sólo parcialmente. En todos los otros puntos, la obra de Castellanos discrepa, empezando con el punto — casi paródico en este caso — de que «no sea larga por vía alguna». El primer punto importante es el estado social y moral del protagonista que debe ser — según el Pinciano — «algún príncipe digno secular» mientras que, como hemos visto, los protagonistas de Castellanos son generalmente personajes históricamente secundarios. Aún más importante es el segundo punto, es decir, la materia que no debe ser «ni moderna ni antigua», con lo que el Pinciano excluye la épica compuesta y publicada en la segunda mitad de su siglo, tanto las épicas sobre Carlos V como las primeras indianas, es decir, las de Ercilla y de Castellanos. Para el Pinciano, el gran modelo épico sigue siendo la *Eneida* (1998 [1596]: 468). Esta interpretación es corroborada por el hecho de que el Pinciano no cita ni una sola épica española del siglo xvi, lo que no significa que pase por alto la literatura contemporánea porque cita, verbigracia, los *Amadises de Gaula* y de *Grecia* «[...] los cuales tienen mucho de bueno» (1998 [1596]: 467). Queda claro que el Pinciano no considera ni una sola épica española del siglo xvi digna de ser discutida en su contexto. La *Philosophia antigua poética* del Pinciano es estimada como la primera poética española que se basa en la *Poética* de Aristóteles. Lo que constituye, en el contexto de las poéticas españolas, un mérito indiscutible, se revela, en el contexto de la producción épica contemporánea, como un impedimento para su comprensión.

Este aspecto queda aún más claro si pasamos de la teoría del Pinciano a la (anterior) de Torquato Tasso. Ya Pierce (1968: 261) había señalado la importancia de este autor para los poetas épicos españoles, pero no mencionó a Castellanos en ese contexto. Los *Discorsi dell'arte poetica ed in particolare sopra il poema epico* de Tasso fueron escritos alrededor de 1564; la primera edición sin

autorización por parte del autor apareció en 1587, y la primera autorizada en 1594.<sup>22</sup> Estas fechas ya indican que la posibilidad de un conocimiento mutuo entre él y Castellanos es mínima. Tasso reflexiona sobre la distancia temporal de la materia de la épica, lo que el Pinciano había captado en la fórmula de «ni moderna ni antigua». Si por un lado — escribe —, las historias modernas ofrecen al poeta la ventaja del conocimiento de las costumbres, le quitan, por el otro, la posibilidad de imaginar e imitar. Además, cabe tener en cuenta lo que dijo Aristóteles a propósito de la tragedia, pero que de modo igual vale para el poema épico, es decir, que estos géneros deben imitar a hombres más perfectos que los modernos. Hacen excepción de esta regla los hechos de Carlos V, que Tasso considera tan grandes, loables y maravillosos que sacan (más que dar) a los poetas la posibilidad de engrandecerlos (TASSO 1964 [1594]: 99 y ss.). Con la excepción de Carlos V conocemos, pues, demasiado las debilidades de los personajes de la historia reciente para que el poeta pueda conferirles este estatus excepcional que pide el poema épico.

Con Aristóteles, opina que la perfección del poema épico consta en la integridad de la *fábula*: «Tutta o intiera dee esser la favola, perché in lei la perfezione [si] ricerca; ma perfetta non può esser quella cosa ch'intiera non sia. La perfezione e l'integrità si trovarà nella favola s'ella avrà il principio, il mezzo e l'ultimo» (TASSO 1964 [1594]: 122).

Hasta aquí, Tasso es tan aristotélico como el Pinciano. En oposición a éste, sin embargo, incluye en su reflexión la producción épica reciente. Y ahí se da cuenta de que existen obras modernas que se parecen al poema épico pero no respetan la unidad interna exigida. Para un teórico aristotélico, tal observación sería suficiente para excluirlas del canon de las obras aprobadas. Tasso, por el contrario, abandona el modelo aristotélico y teoriza inductivamente a partir de las obras mismas, siguiendo en ello el espíritu del estagirita quien había elaborado su poética sobre la base de las obras de su época. Estas obras pertenecerían, según él, a un nuevo género que llama *romanzo*. Puesto que Aristóteles no lo conoció, las reglas que él estableció para el poema épico no valen para éste:

<sup>22</sup> Utilizo aquí la edición moderna de 1964.

Il romanzo (così chiamiamo il *Furioso* e gli altri simil) è specie de poesia diversa dalla epopeia, e non conosciuta da Aristotele; per questo no è obligata a quelle regole che dà Aristotele della epopeia. E se dice Aristotele che l'unità della favola è necessaria nell'epopeia, non dice però che si convenga a questa poesia dei romanzi, non conosciuta da lui. (TASSO 1964 [1594]: 128-129)

Otra vez sin mencionar a Castellanos, Pierce señala la atracción hacia el *romanzo* que sintieron los primeros poetas épicos españoles:

Nuestro primer período presenta una fuerte atracción hacia el *romanzo* italiano; por consiguiente, Ariosto se deja sentir en la mayoría de los poemas. A medida que avanza el período se entibia el gusto por el *romanzo* para dar paso a los motivos religiosos y, aún más, a temas históricos nacionales y recientes. (1968: 261)

Aparte de diferir en el elemento central de la unidad de la acción, el *romanzo* y el poema épico tienen en común los rasgos esenciales: ambos son narrativos y usan «il verso nudo», y ambos eligen como protagonistas «le valeroso in supremo grado di eccellenza»:

Imitano il romanzo e l'epopeia le medesime azioni, cioè l'illustri; né solo è fra loro quella convenienza, d'imitar l'illustri in genere, che è fra l'epico e 'l tragico, ma ancora una più particolare e più stretta d'imitare il medesimo illustre: quello, dico, che non è fondato sovra la grandezza de' fatti orribili e compassionevoli, ma sovra le generose e magnanime azioni degli eroi, e non si determina con le persone di mezzo fra 'l vizio e la virtù, ma elegge le valeroso in supremo grado di eccellenza; la qual convenienza d'imitare chiaramente si vede fra' nostri romanzi e gli epici de' Latini e de' Greci. Imita il romanzo e l'epopeia con l'istessa maniera: en l'uno e nell'altro poema vi appare la persona del poeta; vi si narrano le cose, non si rappresentano; né ha per fine la scena e l'azioni degli istrioni, come la tragedia e la comedia. Imitano co' medesimi istrumenti: l'uno e l'altro usa il verso nudo, al qual non paion necessari il ritmo e l'armonia, che son ricercati quasi necessariamente d' versi tragici e da' comici. (TASSO 1964 [1594]: 130)

Tasso insiste, pues, en la excelencia del héroe como elemento indispensable en ambos géneros, lo que lo lleva a preferir, al igual que el Pinciano, hechos entre modernos y antiguos:

Si può a queste cose aggiungere l'autorità d'Aristotele ne' *Problemi*, e la ragione che egli adduce perché ci piaccia più la narrazione delle cose non troppo nuove né troppo vecchie; la quale è questa: che noi diffidiamo delle cose troppo lontane, ma non possiamo aver diletto di quelle nelle quali non abbiamo fede; ma l'altre che sono troppo nuove pare che ancora le sentiamo, però n'abbiamo minor diletto. (TASSO 1964 [1594]: 99-100)

El punto esencial de esta breve discusión de algunos puntos centrales de la teoría de Tasso me parece ser la postulación de un nuevo género vecino a la épica que se distinguiría de ésta por su libertad en la unidad de la acción y se identifica con ella en los demás puntos. Es esta nueva libertad la que Zilio y otros retienen con el término de heterogeneidad.

### Épica y novela

El artículo podría terminar aquí. La aproximación del poema de Castellanos a la teoría de Tasso nos ha permitido una comprensión más profunda y más adecuada de la obra. A pesar de ello, el resultado no es completamente satisfactorio porque quedan algunos cabos sueltos. En primer lugar, existe otra antinomia más, es decir, la de épica y lírica. La elegía es, en la tradición literaria, un género lírico. Avalle-Arce recuerda su «definición académica» según la cual «[...] es una composición poética del género lírico, en que se lamenta la muerte de una persona, o cualquiera otro caso o acontecimiento, privado o público, digno de ser llorado» (2000: 81). La antinomia lírica *vs.* épica constituiría, pues, un problema de fondo y no se limitaría a los episodios poéticos intercalados tan apreciados por Zilio. El segundo problema es la omnipresencia del yo del autor en la obra. Esté yo narrador asume el papel de un director: dispone autoritariamente de su materia y explica lo que está haciendo, se deja llevar por el juego de las asociaciones, a veces discute con sus personajes, emite juicios morales e intercala reflexiones de toda índole. Otra vez, podemos

constatar una cercanía a la crónica de Fernández de Oviedo en la que el yo del autor es igualmente omnipresente. Pero el mismo rasgo tiene significaciones muy distintas, según se trate de una crónica o de un poema épico. En este último, este fuerte impacto del yo narrador no concuerda con la tradición del género.

Podríamos despachar estos problemas aparentemente desconexos como dos más de la tantas veces mencionada heterogeneidad. Sin embargo, los mismos problemas recobran una nueva significación si los miramos desde otra perspectiva. Me explicó. Tasso basaba su teoría de la épica en la observación de la evolución del género épico que otros teóricos no habían visto. Sin embargo, en la misma época se desarrolló un proceso tal vez más profundo que no era visible para los contemporáneos y que sólo lo es desde una distancia temporal. Me refiero a la transición de la epopeya tradicional a otra forma épica, es decir, la novela. Deseo proponer la hipótesis que los dos problemas mencionados son un indicio de esta transformación interior del género épico de la cual el poema de Castellanos sería la expresión.

La hipótesis se funda en la filosofía de la historia literaria de Georg Lukács, quien había elaborado, en su teoría de la novela, aparecida en 1920, un «Ensayo histórico-filosófico acerca de las formas de la épica grande» (así el subtítulo de la obra).<sup>23</sup> Para Lukács, epopeya y novela son «las dos objetivaciones de la épica grande» que no se distinguen «[...] por su espíritu configurador, sino por los datos histórico-filosóficos que encuentran ante sí para darles formas» (LUKÁCS 1970: 323). En la tradición de la filosofía de la historia de Hegel, Lukács considera las formas literarias como expresiones de la mentalidad de una época. Lo que le interesa en esta obra es la transición de la epopeya clásica a la novela. Distinguiendo la «épica grande» de las «formas épicas menores», presta particular atención al papel del sujeto en estas últimas. La complejidad del pensamiento del autor justifica la extensión de la cita:

El sujeto de las formas épicas menores se enfrenta con su objeto de un modo dominador y autocrático. Aunque el narrador [...] contemple con fría y superior actitud de cronista el curioso imperio del azar que revuelve los destinos de los hombres de un modo

<sup>23</sup> Utilizo la edición española de 1970: 277-420.

para ellos absurdo y destructor, descubriendo, en cambio, deliciosamente para nosotros tantos abismos; aunque conmovido eleve a realidad única algún pequeño rincón del mundo, jardín ordenado y floreciente, rodeado por los desiertos ilimitados y caóticos de la vida; aunque, conmovido y dominado a la vez, cuaje en destino objetivado y de fuerte configuración la extraña y profunda vivencia del mundo por un hombre; pese a todo, siempre es su subjetividad la que arranca un fragmento de la desmedida infinitud del acaecer del mundo, le presta vida independiente y posibilita sólo como percepción y pensamiento de las figuras, sólo como involuntario ulterior entrelazarse de cadenas causales rotas, sólo como reflejo de una realidad en sí en el mundo de la obra, el todo del que se tomó aquel fragmento. Por eso el redondeo de esas formas épicas es subjetivo: el poeta pone un trozo de vida en un entorno que lo destaca, lo subraya y lo distingue del todo de la vida; y la elección y la delimitación presentan en la obra misma el sello de su origen en la voluntad y el saber del sujeto: son de naturaleza más o menos lírica. (LUKÁCS 1970: 317-318).

Podemos descartar la posibilidad de que Lukács conociera el poema de Castellanos; pero, a pesar de ello, su reflexión sobre el papel del narrador en las formas épicas menores describe perfectamente la actitud del yo narrador en el poema de éste. La lírica — continúa — «[...] es aquí la última unidad épica [...] que] sostiene la existencia de todo lo configurado» (1970: 317). El poeta es el «dador de sentido y constrictor de la vida»:

Mas también ese poder es lírico: es la personalidad del poeta la que con consciente autoridad, dominando el acaecer como instrumento, hace resonar su propia interpretación del mundo, en vez de atender a los acaecimientos como a pastores de la secreta palabra del sentido; lo que recibe forma no es la totalidad de la vida, sino la relación, la posición aprobadora o condenadora del poeta respecto de aquella totalidad de la vida: es el poeta como sujeto empírico, en toda su grandeza, pero también con toda su limitación natural, el que ocupa aquí la escena de las formas. (LUKÁCS 1970: 319-320).

El nuevo papel del yo narrador y la expresión lírica están, por ende, íntimamente ligados. El mundo de esta épica ya no es



(ni puede ser) un reflejo objetivo de la «totalidad de la vida», sino la expresión de la visión subjetiva del mundo del sujeto creador quien lo crea, domina e interpreta. Esto constituye, al mismo tiempo, su grandeza y su limitación. La actitud del yo creador es, en ambas formas épicas — la grande como la menor —, esencialmente lírica: «Ésa es la paradoja de la subjetividad de la épica grande, su 'prescinde para tener': toda subjetividad creadora se hace lírica, y sólo la subjetividad meramente receptiva, la que se transforma humildemente en mero órgano receptivo del mundo, consigue la gracia, la participación en la revelación del todo» (LUKÁCS 1970: 320-321).

La lírica no es, pues, un elemento discrepante del espíritu épico de la obra sino, por el contrario, la expresión de su esencia profunda. Esta conclusión explicaría también una paradoja señalada por Zilio en su interpretación de la obra de Castellanos, es decir, «[...] la substancial antiepicidad de esta curiosa epopeya de la conquista» (ZILIO 1995: 70). La elección de Castellanos de la elegía en tanto que forma lírica correspondería, pues, a un momento preciso de la evolución literaria y de la evolución del mundo en el cual vivió y escribió: «La novela es la epopeya de una época para la cual no está ya sensiblemente dada la totalidad extensiva de la vida, una época para la cual la inmanencia del sentido de la vida se ha hecho problema pero que, sin embargo, conserva el espíritu que busca totalidad, el temple de totalidad» (LUKÁCS 1970: 322).

La obra de Castellanos sería, pues, la expresión de una situación histórica en la cual ya no existiría el trasfondo espiritual imprescindible para la creación de la épica. Su obra — podemos seguir — muestra los signos de un mundo que se volvió problemático. La expresión adecuada de este nuevo mundo es — siempre siguiendo a Lukács — una nueva forma literaria, es decir, la novela. La obra de Castellanos marcaría, así, la transición de la épica a la novela. Transición, desde luego, inconsciente. En este sentido, valdría lo que Lukács dice de Dante (a pesar de todas las distancias literarias y estéticas), es decir, que «[...] representa una transición histórico-filosófica entre la epopeya pura y la novela» (1970: 335).

La comparación del poema de Castellanos con la teoría de Tasso y el *romanzo* ya nos había llevado más allá de la antinomia tradicional de historiografía en verso y épica, pero es sólo la teoría de Lukács la que nos da la llave para una comprensión tota-

lizadora. La heterogeneidad, el lirismo, el yo narrador omnipresente y la individualización de sus protagonistas recobran de golpe un nuevo sentido. Visto desde esta perspectiva, el poema de Castellanos marcaría el crepúsculo de la epopeya, y es sólo una paradoja aparente que este género haya empezado la fase de su declive justo en un momento cuando entró en su época de mayor florecimiento. Visto desde la perspectiva de aquel entonces, esta paradoja es perfectamente explicable. Para los poetas que quisieron cantar los hechos de los españoles en el descubrimiento y la colonización del Nuevo Mundo, la epopeya pareció el único medio literario adecuado. La novela estaba entonces sólo en los comienzos de su evolución. Las *Elegías* serían, pues, anacrónicas, pero en el sentido inverso que el indicado por Lida de Malkiel y Pittarello. Las *Elegías* son anacrónicas no porque permanecen ligadas a una época anterior sino porque anuncian la venidera que, en el momento de la gestación de la obra, todavía estaba en sus comienzos, anacronismo que correspondería al carácter «revolucionario» de la obra postulado por Zilio.

La heterogeneidad del poema de Castellanos es la perfecta expresión literaria de esta encrucijada. Desde luego, dicha constatación no convierte las *Elegías* en una «gran» obra en el sentido estético; la obra sigue siendo desigual con todos sus logros y sus fallos. Pero el texto de Castellanos tiene el mérito de expresar mejor que otras la situación histórica en la cual fue creada, de expresar mejor que otras la problemática profunda de la épica indiana. En este sentido, las *Elegías* no son una obra marginal sino central de la literatura española y de la naciente literatura hispanoamericana.

## Bibliografía

- ALVAR, Manuel  
1972 *Juan de Castellanos. Tradición española y realidad americana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista  
2000 *La épica colonial*. Pamplona: EUNSA.
- BOLAÑOS, Álvaro Félix  
2004 «Hispanismo y violencia: reflexión sobre lecturas de textos coloniales en nuestra época (Primera parte)». En: *Estudios de literatura colombiana* 14, pp. 31-54.

- CASTELLANOS, Juan de  
1997 [1589-1601] *Elegías de varones ilustres de Indias*, edición definitiva al cuidado de Gerardo Rivas Moreno. Bogotá-Bucaramanga: Gerardo Rivas Editor.
- 2004 *Antología crítica de Juan de Castellanos. Elegías de varones ilustres de Indias*, edición y prólogo de Luis Fernando Restrepo. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- CÁTEDRA, Pedro M.  
1989 *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos. Juan Barba y su «Consolatoria de Castilla»*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- CONTE, Juan Carlos  
1995 «La historiografía en verso: precisiones sobre las características de un (sub)género literario». En: *Medioevo y Literatura*. Actas del v Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Granada: Universidad de Granada 1995, pp. 47-59.
- CURCIO ALTAMAR, Antonio  
1993 [1953] «El elemento novelesco en el poema de Juan de Castellanos». *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo. Muestra antológica 1945-1975. II. Historia de la literatura, filología y análisis literario*. Selección y edición de Rubén Páez Patiño. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, pp. 224-238.
- DAVIS, Elizabeth  
2000 *Myth and Identity in the Epic of Imperial Spain*. Columbia: University of Missouri Press.
- ESTEVE BARBA, Francisco  
1992 *Historiografía indiana*. 2.<sup>a</sup> ed. revisada y aumentada. Madrid: Gredos.
- KOHUT, Karl  
2002 «La india en las zarzas. Historiografía y ficción en Juan de Castellanos». En: *Homenaje Luis Jaime Cisneros*, edición de Eduardo Hopkins Rodríguez. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, vol. II, pp. 1061-1080.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa  
1946 «Huella de la tradición grecolatina en el poema de Juan de Castellanos». *Revista de filología hispánica* 8, 1-2, pp. 111-120.
- 1950 *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*. México: El Colegio de México; Fondo de Cultura Económica (Publicaciones de la NRFH, 1).

- LÓPEZ PINCIANO, Alonso  
1998 [1596] *Philosophía Antigua Poética (Obras completas I)*. Madrid: Turner (Biblioteca Castro).
- LUKÁCS, Georg  
1970 [1920] *El alma y las formas y Teoría de la novela*, traducción de Manuel Sacristán. México, D.F.: Grijalbo.
- MARRERO-FENTE, Raúl  
2002 *Épica, Imperio y Comunidad en el Nuevo mundo. Espejo de Paciencia de Silvestre de Balboa*. Salamanca: CEIAS.
- 2003 «Épica, historia y verdad en *La Conquista del Perú (1538)*». En: KOHUT, Karl (ed.): *La ficción de la crónica y la verdad de la época. Iberoromanía*, N.º 58, pp. 120-133.
- MEDINA DE PACHECO, Mercedes  
2006 *Don Juan de Castellanos y otros aventureros: en los 400 años de la muerte del cronista y aventurero*. Bogotá: Autora.
- OCAMPO LÓPEZ, Javier  
1997 «Prólogo». En: CASTELLANOS 1997 [1589-1601]: IX-XXXII.
- OSORIO DE NEGRET, Betty  
1991 «Juan de Castellanos: de la retórica a la historia». *Texto y contexto* 17, pp. 36-49.
- OSPINA, William  
1999 *Las auroras de sangre. Juan de Castellanos y el descubrimiento poético de América*. Santafé de Bogotá: Ministerio de Cultura; Norma. (Reedición Barcelona: Belaqva 2007).
- OVIEDO, José Miguel  
1995 *Historia de la literatura hispanoamericana. 1. De los orígenes a la Emancipación*. Madrid: Alianza Editorial.
- PARDO, Isaac José  
1991 *Juan de Castellanos. Estudio de las Elegías de Varones Ilustres de Indias*. 2.<sup>a</sup> ed. con enmiendas y adiciones. Caracas: Academia Nacional de la Historia (1.<sup>a</sup> ed. 1961).
- PIERCE, Frank  
1968 *La poesía épica del Siglo de Oro*. Versión española de J. C. Cayol de Bethencourt. 2.<sup>a</sup> ed. revisada y aumentada. Madrid: Gredos.
- PITTARELLO, Elide  
1980 «Elegías de varones ilustres de Indias de Juan de Castellanos: un genere letterario controverso». *Studi di Letteratura Ispano-Americana* 10, pp. 5-71.



QUINT, David

1992 *Epic and Empire*. Princeton: Princeton University Press.

RESTREPO, Luis Fernando

1996 «Imbricaciones de un proyecto histórico fundacional: La historia y las formas literarias en las "Elegías de varones ilustres" de Juan de Castellanos». *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 51, pp. 201-249.

1999 *Un nuevo reino imaginado: Las Elegías de Varones ilustres de Indias de Juan de Castellanos*. Santafé de Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.

REYNAL, Vicente

1989 «La poética del cronista de Indias, Juan de Castellanos». En: CRIADO DEL VAL, Manuel (ed.). *Literatura hispánica. Reyes Católicos y Descubrimiento*. Barcelona: PPU, pp. 400-416.

RODRIGUEZ S., Álvaro A

2000 «La ficcionalización en el "Discurso del capitán Francis Drake" de Juan de Castellanos». *Revista de Estudios Colombianos* 21, pp. 26-36.

ROMERO, Mario Germán

1964 «"Depósito" de Don Juan de Castellanos». *Boletín cultural y bibliográfico* (Bogotá) 7, N.º 2, pp. 232-242; N.º 3, pp. 393-400.

1978 *Aspectos literarios de la obra de Don Juan de Castellanos*. Palabras preliminares de Isaac J. Pardo. San Cristóbal (Venezuela): Centro de Historia del Táchira; Bogotá: Kelly.

TASSO, Torquato

1964 [1594] *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*. Al cuidado de Luigi Poma. Bari: Laterza.

ZILIO, Giovanni Meo

1972 *Estudio sobre Juan de Castellanos*. I. Firenze: Valmartina.

1995 *Estudios hispanoamericanos*. III. *Temas Literarios y Estilísticos*. Roma: Bulzoni Editore.